
Johnson-Jahrbuch

Band 2/1995

Herausgegeben von
Ulrich Fries und Holger Helbig

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson IX, Öl auf Leinwand

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Johnson-Jahrbuch. –

Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Erscheint jährl. – Beitr. teilw. dt., teilw. engl. –

Aufnahme nach Bd. 1. 1994

ISSN 0945-9227

Bd. 1. 1994 –

ISBN 3-525-20901-0

© 1995, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. – Printed in Germany.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Competext, Heidenrod

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Uwe Neumann

»Diese Richtung interessiert mich nicht«

Uwe Johnson und der *Nouveau Roman*¹

Um bekannt zu werden, müssen die Künstler durch ein kleines mythologisches Fegefeuer hindurch: Man muß sie automatisch mit einem Objekt, einer Schule, einer Mode oder einer Epoche in Zusammenhang bringen können, deren Vorreiter, Begründer, Zeugen oder Symbole sie dann angeblich sind; mit einem Wort: Man muß sie mit geringem Aufwand einordnen, einem Oberbegriff zuordnen können wie eine Spezies der Gattung.

Roland Barthes, *Erté*

Um im Bild zu verbleiben: Das »kleine mythologische Fegefeuer«, durch das Uwe Johnson bei seinem schriftstellerischen Debüt hindurch mußte, war eher ein großes, wenn man an all die Etikettierungen, Legenden und Mißverständnisse denkt, die ehemals entstanden sind und die zum Teil noch heute ein zähes Weiterleben führen. Da ist zuallererst das ungeliebte Markenzeichen vom »Dichter der beiden Deutschland«, mit dem man ihn ja bekanntermaßen habe »jagen« können, denn: »das sass im Rücken, unentfernbar wie bei Siegfried das Lindenblatt, und recht schmerzlich,

1 Dieser Beitrag stellt die aktualisierte Zusammenfassung zentraler Ergebnisse meiner Dissertation dar: Uwe Johnson und der *Nouveau Roman*. Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des *Nouveau Roman*, Frankfurt am Main 1992 (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts 10).

weil es auf alberne Weise ungenau war«. Nicht weniger schmerzlich mußte für Johnson die Legende vom verrätselnden Formalisten sein: Ausgerechnet er, der historische Materialist, dessen Wahrheitsliebe doch mittlerweile sprichwörtlich ist, sollte mit seinem »Mutmaßungsstil« auftreten sein, die Wirklichkeit zu mystifizieren. Weitere Klischees entstanden dort, wo es galt, die Koordinaten von Johnsons literarischer Herkunft zu bestimmen und etwaige »Einflüsse« oder »Vorbilder« ausfindig zu machen. In diesem Zusammenhang verwiesen Kritiker und Rezensenten beständig auf eine Traditionsteilhabe an der klassischen Moderne, wobei mit klangvollen Namen nicht gegeizt wurde. »Als Vorbilder kommen Proust, Joyce und V. Woolf, vor allem aber Faulkner, Döblin, Brecht und der *nouveau roman* in Betracht«,² so lautet damals wie heute der Traditionsraum, in dem man Johnson verorten möchte. Vor allem die Etikettierungen vom »deutschen Faulkner« und vom »deutschen *Nouveau Romancier*« sollten sich als Rezeptionsschablonen etablieren. Mehr oder weniger griffige Formeln wie diese haben als »Prothesen für Erinnerung und Urteil« allerdings nicht nur im Feuilleton Kurswert, sondern dringen bis weit in die wissenschaftliche Diskussion vor und wirken sich dort noch immer auf hinderliche Weise rezeptionslenkend aus. Johnson hat von daher als gebranntes Kind gesprochen, wenn er sich das, was er sich von seiten anderer als Umgang gewünscht hätte, zur persönlichen Maxime gemacht hat, nämlich: »nie wieder einen Schriftsteller einzugen auf eine noch so beweisbare Kategorie«.³ Was es mit der Beweisbarkeit der Kategorie vom »deutschen *Nouveau Romancier*« auf sich hat, soll dieser Beitrag zeigen.

I.

Die unter dem vagen Rubrum *Nouveau Roman* zusammengefaßten Autoren treten mit ihren Werken Mitte der fünfziger Jahre an die literarische Öffentlichkeit und provozieren dort sogleich sehr lebhaft Diskussions und polemisch geführte Kontroversen. In erster Linie ist hier an Autoren zu denken wie Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier und Jean Ricardou, daneben

2 Wiedemann, Conrad: Uwe Johnson, in: Dietz-Rüdiger Moser u. a. (Hg.), Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945, München 1993, S. 585-588, hier: S. 586.

3 Im Vorwort zu Frisch, Max: Stich-Worte, ausgesucht von Uwe Johnson, Frankfurt am Main 1975, S. 7.

aber auch an Marguerite Duras und Samuel Beckett. Das von keinem Geringeren als Jean-Paul Sartre in Umlauf gebrachte Schlagwort vom »Anti-Roman« führte zunächst dazu, die Programmatik des *Nouveau Roman* nur ex negativo zu bestimmen und als Triebfeder eine anarchische Zerstörungslust zu vermuten. Die Verabschiedung des klassischen Romanhelden, die Preisgabe der Fabelstruktur und die Auflösung mimetischer Raster wie Kausalität und Chronologie sind einige Programmpunkte dieser vermeintlichen »école du refus«. Die Aufkündigung noch manch anderer narrativer Übereinkünfte führte dazu, daß diese Werke auf den ersten Blick vor allem eines waren: schwer zu lesen. Daß man Uwe Johnson mit dem *Nouveau Roman* in Verbindung gebracht hat, ist von daher freilich kein Zufall: Die Romane der Franzosen schienen ihre Entsprechung bei dem gleichfalls als »schwierig« geltenden Autor der *Mutmassungen* und des *Achim*-Romans zu finden. Außerdem lag der Schluß nahe, die zeitliche Nähe von Johnsons Romandebüt zu dem der *Nouveaux Romanciers* in der Weise zu deuten, daß mit einer gewissen natürlichen Verzögerungsdauer der *Nouveau Roman* nun auch diesseits des Rheins seinen deutschen Vertreter aufzuweisen habe. Wenn der Debütant dann noch ein so gänzlich unbeschriebenes Blatt ist, wie es bei dem jungen Uwe Johnson der Fall war, so ist die Versuchung sicherlich umso größer, die literaturkritischen Stempelkästen hervorzuziehen. Daß dabei Langzeitfolgen entstehen können, wußte Johnson nur zu genau: »Der Name eines Autors steht oft auf eine fatale Art in Verbindung mit seinem ersten veröffentlichten Buch.«⁴

Von heute aus gesehen hat der *Nouveau Roman* die Aura des literarischen Skandalons freilich längst eingebüßt, so daß viele seiner Werke nicht nur zum festen Kanon der französischen Gegenwartsliteratur zählen, sondern zum Leidwesen von Robbe-Grillet bereits im »glorreichen Familiengrab der literarischen Handbücher« musealen Staub ansetzen. Der 1985 an Claude Simon verliehene Literaturnobelpreis wurde im übrigen als Nobilitierung der gesamten Bewegung verstanden – eine posthume Ehrung, wie manch einer raunte, denn auch dies gehört als Topos zur Wirkungsgeschichte des *Nouveau Roman*: In periodischen Abständen werden ihm die Totenglocken geläutet, während seine Autoren doch quicklebendig weiterproduzieren. Gerade in den letzten Jahren konnten die *Nouveaux Romanciers* wieder besondere Aufmerksamkeit

4 Johnson, Uwe: »Ich überlege mir die Geschichte ...«. Uwe Johnson im Gespräch, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1988, S. 236 (im folgenden abgekürzt als: G, Seitenzahl).

erregen. Gab es in den sechziger Jahren noch einmal einen neuerlichen avantgardistischen Vorstoß, für den man den nicht eben phantasievollen Namen *Nouveau Nouveau Roman* gefunden hat, dann legen die Autoren in den achtziger Jahren eine »nouvelle autobiographie« vor und leisten solcherart ihren Beitrag zur Postmoderne.

Die Rede vom »deutschen *Nouveau Romancier*« hat ihren Ursprungsort signifikanterweise an jenem Ort, wo man es mit philologischer Sorgfalt ohnehin nicht so ernst zu nehmen pflegt: im Feuilleton. Gleich in einer der ersten Rezensionen der *Mutmassungen über Jakob* ist es der damalige »Großkritiker« Günter Blöcker, der den Namen von Alain Robbe-Grillet ins Spiel bringt und damit für die Initialzündung sorgt. Fortan ist es ein Topos, Johnson Affinitäten zum *Nouveau Roman* nachzusagen, wobei immer wieder Robbe-Grillet als derjenige benannt wird, zu dem Johnsons Werk besondere Ähnlichkeiten aufweise. Auffällig ist, daß der hergestellte Bezug kaum jemals in seinen Implikationen entfaltet, geschweige denn mit Belegen gestützt wird – ein Phänomen, das sich in der wissenschaftlichen Sekundärliteratur fortsetzen wird. Auch hier steht die eher dürftige Argumentationsgrundlage häufig in geradezu umgekehrtem Verhältnis zu der Selbstgewißheit, mit der eine solche Beziehung behauptet wird. Über die *Mutmassungen* erfahren wir etwa bei Franz Schonauer: »Literarisch beeinflusst wurde das Buch mit Sicherheit vom *nouveau roman* (Robbe-Grillet).«⁵ Ein solches Rezeptionsmuster reicht bis in die unmittelbare Gegenwart und wird sicher auch noch weiter Bestand haben, wofür nicht zuletzt zahlreiche literaturlexikalische Festschreibungen sorgen werden.⁶ Um es etwas überspitzt zu sagen: Bringt man Uwe Johnson und den *Nouveau Roman* in ein und derselben Schublade unter, so trägt diese in der Regel nur die vage Aufschrift »schwieriges Erzählen«. Ist dabei der Hinweis auf Robbe-Grillet's Aufsatz *Sur quelques notions périmées* ein Standardargument, so spricht sich darin gleichzeitig die Tendenz aus,

5 Schonauer, Franz: Die Prosaliteratur der Bundesrepublik, in: Klaus von See (Hg.), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 21, Wiesbaden 1979, S. 195–272, hier: S. 248f.

6 In einem einschlägigen Werk ist beispielsweise zu erfahren, der *Achim*-Roman sei »einer der wenigen deutlichen Belege für die von Frankreich (Robbe-Grillet) ausgehende Stilrichtung des *nouveau roman*« (Schlosser, Horst Dieter: DTV-Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte, aktualisierte Aufl., München 1990, S. 273). Weitere Zuordnungen zum *Nouveau Roman*, um hier nur zwei aktuelle Veröffentlichungen zu nennen, finden sich auch bei Otto F. Best (Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main 1994, S. 367) und in einem Lexikonartikel von Maurice Haslé (Dictionnaire Universel des Littératures, Bd. 2, publié sous la direction de Béatrice Didier, Paris 1994, S. 1779).

Robbe-Grillet als Schulhaupt zu betrachten und seine Äußerungen mit der Poetik des gesamten *Nouveau Roman* zu identifizieren. Daß man Johnson das besagte Etikett angeheftet hat, hat aber noch einen anderen, und zwar sehr banalen Grund. Es will nämlich ganz so scheinen, als ob sich bei denjenigen, die mit allzu eilfertig vorgetragener Kennerhaftigkeit die Vokabel *Nouveau Roman* im Munde führen, ein gewisser Modedruck geltend macht. (Nur zur Erinnerung: »Nichts ist so gut wie eine Lancierung in Paris, um in Mode zu kommen«.⁷) In der Tat war der *Nouveau Roman* zu Beginn der sechziger Jahre in aller Munde – »il y a eu cette espèce de mode où tout le monde s'est mis à parler de nous, sans nous lire naturellement«⁸ (Robbe-Grillet) –, wobei die Gretchenfrage nicht nur lautete »Wie hältst du's mit dem *Nouveau Roman*?«, auch meinte man solche Bezüge allenthalben zu erkennen. Anders gesagt: Wer zu dieser Zeit etwas publizierte, was auch nur annähernd von der Tradition abwich, konnte sicher sein, als Adept der ominösen Pariser Schule apostrophiert zu werden. Daß man Johnsons Beziehung zum *Nouveau Roman* nicht systematisch untersucht hat, zeigt noch einmal, für wie selbstverständlich man die vermeintliche Nachfolge hält, spiegelt vor allem aber die generelle Situation in der komparatistisch orientierten Johnson-Forschung, in der man sich bis zum Beginn der neunziger Jahre noch nicht sehr rege gezeigt hat.

Wie hält es nun Uwe Johnson mit dem *Nouveau Roman*? Unseres Wissens existieren nur vier Stellungnahmen, die alle sehr knapp und allgemein gehalten sind, von denen allerdings zwei der Grundtendenz nach in einer Weise aufschlußreich sind, daß der selbstgewissen Rede vom »deutschen *Nouveau Romancier*« der Boden entzogen wird. Auf die Frage, was ihm der *Nouveau Roman* bedeute, antwortet Johnson 1964 einem französischen Kritiker: »Une technique artistique brillante, une version du monde, une source de plaisir, mais quelque chose que, personnellement, je n'accepte pas. J'ai beaucoup de plaisir à lire Robbe-Grillet, par exemple, son étude des mouvements du cerveau, mais ça ne me satisfait pas. Le cerveau n'est pas isolé du monde, il en reçoit des impulsions.«⁹ Zwei Jahre später antwortet er auf dieselbe Frage noch kategorischer: »Diese Richtung interessiert mich nicht. Es geht da etwas

7 Eco, Umberto: Das Foucaultsche Pendel, aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, München 1989, S. 234.

8 Bersani, Jacques: Les étapes du Nouveau Roman. Entretien avec Alain Robbe-Grillet, in: Le Débat 50, 1988, S. 267-272, hier: S. 268.

9 Tailleur, Jean: Uwe Johnson, deux ans après le Prix Formentor, in: Les Lettres Françaises v. 1.-7. 10. 1964, S. 1 u. 7, hier: S. 7.

verloren, was mir wichtig erscheint: die Geschichte« (G, 218). Verbindet man diese Ablehnung, deren Begründungszusammenhang wir im Moment außer acht lassen wollen, mit der Schwierigkeit, vom *Nouveau Roman* aus eigener Lektüre Kenntnis zu nehmen – Johnson war des Französischen nicht mächtig, außerdem lagen während der Entstehungsphase der *Mutmassungen* noch keine Übersetzungen vor –, dann läßt sich eines deutlich herausstellen. Sollte es Ähnlichkeiten zwischen dem frühen Johnson und den *Nouveaux Romanciers* geben, sind diese nicht auf dem Wege einer *direkten* Einflußnahme im Sinne einer bewußten Rezeption bestimmter Werke oder poetologischer Positionen entstanden, sondern qua Teilhabe an einem gemeinsamen Zeitbewußtsein, einem »kulturell Unbewußten«, wie der Soziologe Pierre Bourdieu sagen würde. Aber auch wenn der *Nouveau Roman* in der »Schule der Modernität«, die Johnson in Leipzig besucht hat, offensichtlich nicht auf dem Lehrplan stand,¹⁰ dann sollte man dennoch die Möglichkeit eines *indirekten*, gleichsam unterirdisch wirksamen Einflusses in Erwägung ziehen. Auffällig ist doch, daß die beiden verständnisperrigsten Romane Johnsons, die *Mutmassungen* und *Das dritte Buch über Achim*, genau zum Höhepunkt der Diskussionen um den *Nouveau Roman* erscheinen. Möglicherweise geht deren formale Kompliziertheit auf das Konto einer vom *Nouveau Roman* katalytisch freigesetzten Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen narrativer Wirklichkeitswiedergabe, wäre also eine Folge jener weit über die Grenzen Frankreichs hinausgehenden »poetologischen Bewußtseinsbildung«, die Winfried Wehle als wesentliche Leistung des *Nouveau Roman* verbucht.¹¹ Etwaige Ähnlichkeiten ließen sich dann in einer Formulierung von Max Frisch als »Spuren« einer »Nicht-Lektüre« bezeichnen.¹² Die genannten Überlegungen, die ja alle im Spekultativen verbleiben, machen immer wieder das folgende Vorgehen dringend: Erst der direkte Vergleich erzählerischer Theorie und Praxis kann Aufschluß über Uwe Johnsons *Nouveau-Roman-Affinität* erbringen.

10 Vgl. Neumann, Bernd: Leipzig, oder: die Schule der Modernität. Uwe Johnson und William Faulkner, in: Roland Berbig/Erdmut Wizisla (Hg.), »Wo ich her bin ...« Uwe Johnson in der DDR, Berlin 1993, S. 177–216. Welcher Art Uwe Johnsons tatsächliche Auseinandersetzung mit dem *Nouveau Roman* war, ist offensichtlich auch von seinem Biographen nicht zu ermitteln gewesen. Vgl. Neumann, Bernd: Uwe Johnson, Hamburg 1994.

11 Wehle, Winfried: Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im *Nouveau Roman*, Berlin 1972, S. 267.

12 Frisch, Max: Spuren meiner Nicht-Lektüre, in: Walter Schmitz (Hg.), *Materialien zu Max Frisch »Stiller«*, Bd. I, Frankfurt am Main 1978, S. 341f.

Dieser *Nouveau Roman*, was ist das denn nun eigentlich? Wer so ungeduldig fragt, erhält von Vladimir Nabokov eine schallende Ohrfeige: »Abgesehen von einem Häufchen Staub und Fusseln in einer verlotterten Gedankenschublade, hat der französische *nouveau roman* keinerlei reale Existenz.«¹³ Zieht man die Lust an markigen Worten und effektvollen Übertreibungen ab, wird hiermit auf ein zentrales Problem aufmerksam gemacht: »Den« *Nouveau Roman* im Sinne einer poetologischen Größe, deren Konturen anhand bestimmter Kriterien zweifelsfrei bestimmbar wären, gibt es nicht und hat es nie gegeben. Der *Nouveau Roman* ist keine Schule mit gemeinsamer Theorie, es existieren weder Programmschriften noch Manifeste, die dazu berechtigten, den *Nouveau Roman* als das monolithische Phänomen anzusehen, wofür er in der Johnson-Forschung vielfach gehalten wurde und noch immer gehalten wird.¹⁴ Wenn hier ein Zerrbild des *Nouveau Roman* entworfen wird, dann spiegeln sich darin freilich auch die frühen Reaktionen in der französischen Kritik, die sich sehr konsterniert verhielt und in ihrer Irritation eine Vielzahl von Kategorisierungsformeln produzierte, deren bloße Aufzählung bereits zum Aufweis der Hilflosigkeit gerät; um nur einige zu nennen: »roman objectif«, »roman subjectif«, »anté-roman«, »pré-roman«, »roman phénoménologique«, »roman expérimental«, »école du regard«, »chosisme« oder (aufgrund des gemeinsamen Verlagshauses) »école de Minuit«. Diese frühe Phase kann zwar als überwunden gelten, dennoch muß darauf hingewiesen werden, daß immer noch bestimmte Fragen offen bleiben

13 Nabokov, Vladimir: Deutliche Worte. Interviews – Leserbriefe – Aufsätze, in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 20, hg. von Dieter E. Zimmer, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 272.

14 Noch 1978 spricht Bernd Neumann von einer »literarischen Schule«, als deren »Haupt« Robbe-Grillet zu gelten habe (Neumann, Bernd: Utopie und Mimesis. Zum Verhältnis von Ästhetik, Gesellschaftsphilosophie und Politik in den Romanen Uwe Johnsons, Kronberg/Ts. 1978, S. 253). Wenn sich diese Betrachtungsweise in der Forschung auch nicht immer expressis verbis ausgesprochen findet, scheint sie doch immer dort durch, wo die Zielsetzung des *Nouveau Roman* einzig auf das Anliegen eines Alain Robbe-Grillet verkürzt wird. Besonders krass zeigt sich dies einmal mehr bei Bernd Neumann, der Robbe-Grillet als den »Mentor« von Butor bezeichnet, um Butors Werk gänzlich aus der Perspektive seines vermeintlichen Lehrmeisters zu betrachten (S. 252). Demgegenüber hat Roland Barthes bereits 1958 (!) in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet* festgestellt: »Butor ne fait pas partie de l'Ecole Robbe-Grillet, pour la raison première que cette Ecole n'existe pas. Quant aux œuvres elles-mêmes, elles sont antinomiques« (Barthes, Roland: Œuvres Complètes, Bd. I, hg. von Eric Marty, Paris 1993, S. 1241-1244, hier: S. 1241). Robbe-Grillet hat unlängst noch einmal auf diese Zusammenhänge aufmerksam gemacht in: *Les derniers jours de Corinthe*, Paris 1994, S. 84f.

bzw. kontrovers diskutiert werden. Diese betreffen unter anderem bestimmte Definitionsmerkmale, weiterhin die Frage der Zugehörigkeit bestimmter Autoren und schließlich diejenige der Phasendatierung. Daß man gut daran tut, vorsichtig zu argumentieren, um nicht gängigen »idées reçues« aufzusitzen, geht aus der bloßen Existenz eines von François Jost zusammengestellten *Petit dictionnaire des idées reçues sur Alain Robbe-Grillet* hervor. Führen wir im folgenden einen Vergleich nach bestimmten poetologischen Gesichtspunkten durch, so wollen wir diese auch nicht als strenge Kategorien, sondern als *dominante Tendenzen* oder *Schwerpunktzonen* verstanden wissen.

II.

Im Zentrum der poetologischen Reflexion der *Nouveaux Romanciers* steht der Begriff der *recherche*: Der Roman wird als Experimentierfeld einer Suche nach neuen Formen der narrativen Gestaltung verstanden. Daß der Roman ständiger formaler Erneuerung bedürfe, dieses Gebot richtet sich gegen einen Literaturbegriff, der seinen Maßstab am realistischen Roman des 19. Jahrhunderts eicht, um dessen Formeninventar als überzeitliche bzw. als »natürliche« Schreibweise zu verewigen. Diesem Mißverständnis begegnen die Autoren mit dem Hinweis auf die zeichentheoretischen Voraussetzungen der *écriture*. Wie »realistisch« sich eine Literatur auch geben mag, sie bleibt in ihrer Eigenschaft als Transkription doch immer etwas Artifizuell-Konstruktives. Allein der Umstand, daß das in der Realität simultan Vorhandene das Nadelöhr der Sprache passieren muß und dabei in eine sukzessive Ordnung umgesetzt wird, verlangt einen Akt der Auswahl, in dem sich ein Erkenntnissubjekt durch einen spezifischen Zugriff manifestiert. Ausgesprochen wird solcherart eine strukturalistische Grundeinsicht: Realistische Literatur kann niemals eine echte Widerspiegelung der Realität sein, sondern vermag als »sekundäres modellbildendes System« (Jurij M. Lotman) nur eine »illusion de mimésis« (Gérard Genette) zu erzeugen. Die Kampfansage des *Nouveau Roman* gilt somit jenen Irrtümern, die Paul Valéry einmal als »superstitions littéraires« bezeichnet hat: »J'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature.«¹⁵ Den artifiziellen Status von Literatur zu thematisieren, ist seit den Anfängen in den fünfziger Jahren bis zum heutigen Zeitpunkt ein Grundanliegen der *Nouveaux*

15 Valéry, Paul: *Œuvres*, Bd. II, hg. von Jean Hytier, Paris 1960, S. 569.

Romanciers. »Désigner sans honte son propre matériau, ainsi que le travail créateur effectué sur lui«, dies bezeichnet Robbe-Grillet auch noch in *Angélique ou l'enchantement* als »nécessité primordiale de tout art«. ¹⁶ Benennen die *Nouveaux Romanciers* immer wieder Honoré de Balzac als Antipoden ihrer Ästhetik, dann entwickelt Uwe Johnson seine poetologische Position gleichfalls wider den »göttergleichen Überblick eines Balzac«. Auch heißt es: »Der Verfasser sollte zugeben, daß er erfunden hat«, er solle nicht »als reine Kunst« ausgeben, »was noch eine Art der Wahrheitsfindung ist«. ¹⁷ Diese auffällige Parallelität ist allerdings auch wieder zu relativieren, da ein Illusionismus-Verdikt und – dialektisch damit verbunden – die Forderung nach Verfremdungstechniken allenthalben in der Moderne anzutreffen sind. Man muß schon einen Schritt weitergehen und nach den spezifischen Verfahren fragen, die einen anti-illusionistischen Effekt erzeugen sollen.

Der Imperativ einer unbedingten Innovation im Formalen ist das Kennzeichen, das den *Nouveau Roman* als Avantgarde einer Spätmoderne ausweist. Als Motor wirkt hierbei ein Fortschrittsglaube, der Glaube an die Perfektibilität der Literatur durch eine Revolutionierung ihrer Kunstformen. Die Avantgarde führt mithin einen Zweifrontenkrieg: Auf der einen Seite verhält sie sich gegenüber dem von der Tradition Überlieferten destruktiv, so daß ein »Anti-Traditionalismus« zum »Prüfstein avantgardistischer Gesinnung« ¹⁸ wird, auf der anderen Seite dringt sie in ihrem Bemühen um Grenzerweiterung in noch unerkundetes Gelände vor, wobei die Dynamik der Suchbewegung Vorrang vor dem Ziel der Suche hat. Für die Entwicklung des *Nouveau Roman* ist nun folgendes Merkmal von Bedeutung: Das Erreichte wird von der Avantgarde nicht als Errungenschaft bewahrt, sondern wiederum der Destruktion anheimgegeben. Auch dies liegt freilich im Wesen der Avantgarde, die natürlich nur so lange Avantgarde sein kann, wie sie nicht eingeholt wird. Innovation wird ihr zum selbstaufgelegten Zwang, oder anders gesagt: Der Regelverstoß wird ihr zur obersten Regel. Aufgrund dieses Phänomens scheint die Entwicklung einer Avantgarde den typischen Verlauf einer fortschreitenden Reduktion zu nehmen, eine Beobachtung, die sich leicht am *Nouveau Roman* überprüfen läßt: Die Figuren werden

16 Robbe-Grillet, Alain: *Angélique ou l'enchantement*, Paris 1988, S. 182.

17 Johnson, Uwe: Berliner Stadtbahn (*veraltet*), in: Ders., *Berliner Sachen*, Frankfurt am Main 1975, S. 7–21, hier: 20f.

18 Wehle, Winfried: Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma »moderner« Literatur und Kunst, in: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, S. 9–40, hier: S. 13.

entpersönlicht und anonymisiert, bis sie schließlich ganz verschwinden, weiterhin werden Handlungselemente zunehmend getilgt oder atomisiert, und schließlich schrumpft die referentielle Dimension der Texte bis hin zu einer reinen Selbstdarstellung der Sprache. Es ist nur folgerichtig, daß diese Bewegung ständiger Selbsteinschränkung irgendwann an ihre Grenzen stoßen muß, um in eine »literature of exhaustion« (John Barth) einzumünden. Es ist dies, mit Umberto Eco zu sprechen, das »Prinzip, daß jede Avantgardegruppe bewußt ihrer eigenen Katastrophe entgegengeht«. ¹⁹ Darauf folgt dann, wofür die Namen von Eco und Barth schon einstehen, eine post-avantgardistische, sprich: postmoderne Literatur, wie sie der *Nouveau Roman* auch tatsächlich mit der »nouvelle autobiographie« vorlegen wird.

Was Uwe Johnson grundlegend vom *Nouveau Roman* als Avantgarde unterscheidet, ist der Verzicht auf das Gebot ständiger formaler Innovation. Deutliches Indiz hierfür ist, daß die Entwicklungslogik von Johnsons Werk eben nicht die den *Nouveau Roman* kennzeichnende Reduktionsbewegung beschreibt, wodurch das einmal Erreichte stets aufs neue destruiert wird. Überdeutlich wird dies an den *Zwei Ansichten*, die laut Johnson als »einfachere Geschichte« geeignet sind für »das traditionelle Verfahren, die Entwicklung von Gefühlsregungen zu beschreiben« (G, 88). Daß der dezidierte Anti-Traditionalismus bei Johnson nicht auftaucht, zeigen weiterhin die *Jahrestage*, und zwar vor allem in jenen Passagen, die ihm den Vorwurf eingetragen haben, in eine »altväterliche Erzählsituation« zurückzufallen. Kennzeichnet es den *Nouveau Roman* fernerhin als Avantgarde, daß sein Angriff primär innerliterarisch darauf abzielt, herkömmliche Schreibweisen zu zerstören – »les procédés littéraires sont faits pour être détruits« ²⁰ –, beteuert Johnson selbst bei den *Mutmassungen*: »Ich habe das Buch nicht gegen irgendeine literarische Tradition oder Position geschrieben« (G, 175). Erklären läßt sich Johnsons Standpunkt einmal mehr von dem Leitsatz, literarische Formen als Korrelate thematischer Vorgaben zu verstehen. Was Johnson vom *Nouveau Roman* unterscheidet, ist, verkürzt gesagt, ein Primat des Inhalts gegenüber einem Primat der Form. Während bei Johnson die Form eine gewissermaßen dienende Funktion hat – »Die Form hat lediglich die Aufgabe, die Geschichte

19 Eco, Umberto: Die Gruppe 63: experimentelle und avantgardistische Kunst, in: Ders., Über Spiegel und andere Phänomene, aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, München 1988, S. 128-142, hier: S. 135.

20 Robbe-Grillet, Alain: »Les procédés sont faits pour être détruits«, in: Les Nouvelles Littéraires v. 10.3.1977, S. 20.

unbeschädigt zur Welt zu bringen«²¹ –, werden formale Aspekte im *Nouveau Roman* tendenziell zum Hauptanliegen. »Tout ce qu'on peut dire ou signifier ne m'intéresse pas, mais la façon de dire«,²² erklärt Robert Pinget kategorisch. Sehr deutlich wird diese Haltung, wenn die Inhalte der Romane bewußt banal gewählt sind, um die Aufmerksamkeit des Lesers ganz auf die formale Gestaltung zu lenken; man denke hier nur an die beiden wohl berühmtesten Werke, Robbe-Grillet's *Jalousie* und Butors *Modification*, in deren Zentrum eines der ältesten und abgegriffensten Sujets überhaupt steht: die Dreiecksgeschichte. Vertritt Uwe Johnson hier genau die Gegenposition, so steht er sicherlich nicht zufällig in Übereinstimmung mit Bertolt Brecht: »Die Form eines Kunstwerks ist nichts als die vollkommene Organisierung seines Inhalts, ihr Wert daher völlig abhängig von diesem.«²³ Wenn sich Johnson mit den *Nouveaux Romanciers* schließlich darin einig weiß, daß neue Inhalte nicht in vorgefertigte Formen gegossen werden könnten, dann mußte er nicht darauf warten, bis sich diese Erkenntnis von Paris aus verbreitet, lag sie doch längst als Ertrag aus der Brecht-Lukács-Debatte vor. Noch einmal Brecht: »Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellung sich ändern.«²⁴

III.

Der »recherche« des *Nouveau Roman* entspricht auf thematischer und kompositorischer Ebene eine Nähe zur Kriminalliteratur. Nach allem, was bisher zum Avantgardismus des *Nouveau Roman* gesagt wurde, kann es nicht verwundern, wenn die Gattungstradition hier nicht fortgeschrieben, sondern in »Anti-Kriminalromanen« parodistisch dekonstruiert wird. Das Interesse der *Nouveaux Romanciers* richtet sich allerdings weniger auf das spezifisch kriminalistische Moment, die Aufklärung eines

21 Johnson, Uwe: Vorschläge zur Prüfung eines Romans, in: Eberhard Lämmert u.a. (Hg.), Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, Königstein/Ts. 1984, S. 398-403, hier: S. 401 (im folgenden abgekürzt als: VP, Seitenzahl).

22 Ricardou, Jean/van Rossum-Guyon, Françoise (Hg.): *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, Paris 1972, Bd. II, S. 311f.

23 Brecht, Bertolt: Über Formalismus und neue Formen, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 19, hg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main 1967, S. 527.

24 Ders.: Volkstümlichkeit und Realismus, in: *Werke* (Anm. 23), Bd. 19, S. 322-331, hier: S. 327.

Verbrechens und die Ergründung der Tatmotive, als vielmehr auf den Detektionsprozeß an sich. Anders gesagt: Es ist das »schéma de l'enquête« (Robbe-Grillet), das vom *Nouveau Roman* adaptiert wird und das für jenen Gestus des Fragens, Suchens, Verhörens oder Vermutens verantwortlich ist, der die Signatur aller Werke ausmacht. Damit ist auch die Parallelität zu Uwe Johnson evident, dessen Romane gleichfalls als »detektivische« Rekonstruktionsversuche angelegt sind, die in besonderer Weise die Schwierigkeiten bei der Suche nach der Wahrheit mitreflektieren – ein Phänomen, für das Norbert Mecklenburg den Begriff »topisches Erzählen« vorgeschlagen hat. Spricht Johnson selbst in diesem Zusammenhang von dem »Döblinschen Syndrom«, ²⁵ dann ist damit schon der Hinweis gegeben, daß diese metaliterarische Komponente für die moderne Literatur typisch ist und eine bis in die Anfänge des Jahrhunderts zurückreichende Tradition aufzuweisen hat. Was die Werke des *Nouveau Roman* als Anti-Kriminalromane auszeichnet, ist unter anderem der Umstand, daß die jeweiligen Detektive scheitern oder doch zu keinem befriedigenden Ergebnis gelangen. Mit Dieter Wellershoff kann festgehalten werden: »Der scheiternde Detektiv ist eine Zentralfigur des *nouveau roman*. Im Scheitern repräsentiert er dessen Absicht, die Fremdheit der Welt zu erhalten oder wiederherzustellen, um ihre Banalisierung zu verhindern.« ²⁶ Dieses Scheitern ist damit nicht auf persönliches Unvermögen zurückzuführen, sondern ist eine dem modernen Wirklichkeitsbewußtsein geschuldete Notwendigkeit und von daher als »epistemologische Metapher« im Sinne Umberto Ecos aufzufassen. Insofern hier Naivitäten im Hinblick auf die Erkennbarkeit und die Abbildbarkeit der Welt kenntlich gemacht werden, hat Wolfgang Theile vom »erfolgreichen Scheitern des Romans« ²⁷ bei Gide, Faulkner und Johnson gesprochen. ²⁸

25 Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1980, S. 193.

26 Wellershoff, Dieter: Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans, in: Ders., Literatur und Lustprinzip, Köln 1973, S. 77-136, hier: S. 131.

27 Theile, Wolfgang: Immanente Poetik des Romans, Darmstadt 1980, S. 84f.

28 Daß unter der Oberflächenstruktur der Suchbewegung gänzlich verschiedene Ursachen und Wirkungsabsichten vorhanden sein können, sei kurz aufgezeigt. Sind die Romane Robert Pingets nach einer »Grammatik des Vermutens« (Gerda Zeltner) angelegt, dann liegt es zunächst nahe, an Johnsons vermeintliche »Mutmaßungspoetik« zu denken. Während aber bei Johnsons »analytischem Erzählen«, das sich durch »unvorbereitetes Einsetzen und nachträgliche Entschlüsselung« (Hansjürgen Popp) auszeichnet, Unsicherheitseffekte bei fortschreitender Lektüre schwinden und so dem Leser eine Synthesenbildung erlauben, läuft Pingets Erzähllogik genau auf das Gegenteil hinaus:

IV.

Dem *Nouveau Roman* gehe es um eine »totale Subjektivität«, hat Alain Robbe-Grillet immer wieder betont und solchermaßen dafür gesorgt, daß sich für die erste Phase der Begriff »Subjektiver Realismus« durchgesetzt hat. Dieser »Subjektive Realismus« kann als Weiterentwicklung des bereits von der klassischen Moderne hervorgebrachten Bewußtseinsromans gelten, dem daran gelegen ist, einem *stream of consciousness* mit adäquaten Erzählverfahren gerecht zu werden. »Warum sollten wir nicht als Kompliment ansehen«, merkt Johnson zu solcher Programmatik an, »daß Romane unserer Zeit wenigstens sich versuchen an den Fertigkeiten zeitgenössischer Gehirne?« (VP, 401) Der hier spricht, ist allerdings nur der Literaturliebhaber, dessen Maxime »Literature is a free country« (G, 251) lautet, denn billigen läßt sich der »Subjektive Realismus« von seiner Poetik her gesehen nicht. Preisgegeben wird dort etwas für Johnsons Erzählen Fundamentales: der Bezug zur (historischen) Außenwelt. In seiner extremen Ausformung stellt Außenwelt nur noch eine *quantité négligeable* dar, erscheint als beliebiges und austauschbares Substrat, um Bewußtseinsprozesse vorzuführen. Johnson mag auch Literaturformen wie den *Nouveau Roman* im Auge gehabt haben, wenn er ausführt: »Es versteht sich, daß die delikaten Eruptionen im Gemüt des Individuums uns kostbar bleiben. Sie können nur zunehmen an Belang, wenn den Veranlassungen solcher Happenings nachgegangen wird, etwa jenem Vorgang, in dem der Einzelne von Kindheit an zu- und abgerichtet wird von den anderen Einzelnen um ihn herum und der Gesellschaft, die sie sich gefallen lassen, bis endlich einer begreift, was für eine Art der Erziehung dies ist und auf welche Zwecke sie aus ist.« (VP, 400) Vor diesem Hintergrund wird auch die oben zitierte Ablehnung von Robbe-Grillet's Bewußtseinsdarstellungen deutlich: Während Johnson versucht, das Individuum als ein in Geschichte und Gesellschaft eingesponnenes *zoon politicon* darzustellen, werden solche Beziehungen von

zwischen einzelnen Sequenzen wird dort eine Widerspruchsrelation aufgebaut, die in ihrer logischen Unmöglichkeit eben nicht aufhebbar ist. Es ist dies das auch und vor allem für Robbe-Grillet's Romane gültige Prinzip der »autogommage«, der Selbstauslöschung, wodurch eine mimetische Lektüre unterlaufen werden soll. Zu dieser »self-voiding fiction« vgl. auch Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard-Vorlesungen (Norton Lectures 1992–93), aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, München 1994, S. 110f.

Robbe-Grillet konsequent ausgeblendet – und nicht nur von ihm. Eine Adaption des »Subjektiven Realismus« böte für Johnson auch insofern unüberwindbare Schwierigkeiten, als die Beschränkung auf eine einzige Betrachterperspektive für sein Vorhaben, einen Gesellschaftsroman zu schreiben, viel zu eng wäre: »Le réseau des rapports réciproques est beaucoup trop complexe et multiple pour pouvoir s'exprimer pleinement dans l'optique d'un seul personnage.«²⁹ Ohnehin bildet der engumgrenzte Raum der Bewußtseinswelten des *Nouveau Roman* einen unübersehbaren Gegensatz zu Johnsons Romankosmos, wie er vor allem in den *Jahrestagen* entworfen wird: hier Minimalsituationen mit einer erzählten Zeit von teils nur wenigen Stunden, dort die episch weitausladende Familiengeschichte. Johnsons Werk bewegt sich damit in einem Traditionszusammenhang, der dem *Nouveau Roman* gänzlich fremd ist und der zum Teil auch durch Namen repräsentiert wird, die die *Nouveaux Romanciers* gewissermaßen auf den Index gesetzt haben. »Die *Jahrestage*«, erklärt Wolfgang Koeppen, »gehören in die Klasse der Gipfel, der Romane von Balzac und Zola, die Dichtung und Zeitgeschichte sind und im Handeln ihrer vielen Personen im Umkreis einer Familie von Band zu Band ihr Jahrhundert vor Gericht bringen.«³⁰

Und wenn schon der Name von Balzac genannt ist: Das Spezifikum der *Comédie Humaine*, die Wiederkehr eines bestimmten Figurenpersonals, findet nicht nur in Johnsons Œuvre eine auffällige Parallele, auch werden seine Figuren mit einer Fülle von Realitätseffekten und individualisierenden Merkmalen ausgestattet, wie es der Detailverliebtheit der Realisten des 19. Jahrhunderts in nichts nachsteht. Selbst vor dem Hintergrund der deutschen Nachkriegsliteratur bilden Johnsons Figuren eine Ausnahme, denn statt auf »Verhaltens- und Eigenschaftsmodelle« reduziert zu sein, wie es laut Reinhard Baumgart bei den Figuren von Walser, Koeppen, Andersch und Frisch der Fall sei, bestehe das Johnsonsche Romanpersonal noch aus »Charakteren«.³¹ Während Johnsons Figuren mithin über charakterliche und biographische Eigenheiten verfügen, die sie als unverwechselbar erscheinen lassen, begegnet man im *Nouveau Roman*

29 Johnson im Interview mit Jean Tailleur (Anm. 9), S. 7.

30 Koeppen, Wolfgang: Ein Bruder der Massen war er nicht. Über Uwe Johnson, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans Ulrich Treichel, Frankfurt am Main 1986, S. 426–429, hier: S. 429.

31 Baumgart, Reinhard: Deutsche Gesellschaft in deutschen Romanen, in: Ders., *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken – Essays – Kommentare*, München 1994, S. 86–102, hier: S. 90f.

einer Anonymisierung und Entindividualisierung, die ihren sinnfälligsten Ausdruck in einer allenthalben anzutreffenden Namenlosigkeit, der Verkürzung auf Initialen sowie dem bloßen Auftauchen von Personalpronomen finden. Bereits 1956 ist diese Tendenz so dominant, daß Nathalie Sarraute im Vorwort zu *L'ère du soupçon* konstatieren kann: »L'anonymat du personnage, qui était pour moi une nécessité que je m'efforçais de défendre, semble aujourd'hui de règle pour tous les jeunes romanciers.«³² Johnsons Abstand zum *Nouveau Roman* zeigt auch noch ein anderer Umstand: Unser Autor wird nicht müde zu betonen, daß seine »Personen« von ihm »unabhängig« seien, daß er sie als »Partner« und »Mitlebende« betrachte, mit denen er »zusammenarbeite«. Indem hier die ontologische Differenz zwischen fiktiven Figuren und realen Charakteren verschleiert wird, leistet Johnson den »superstitions littéraires« Vorschub und verstößt damit gegen eine Grundregel des *Nouveau Roman*: den artifiziellen Status von Figuren bewußt zu halten. »Le récit moderne«, betont oder besser: postuliert Robbe-Grillet, »affirme [...] l'invention. Les personnages sont des fictions; ils ne sont que des fictions et ne vivent que comme des fictions, et c'est leur caractère fictif qui est justement le sujet même de l'œuvre.«³³ Größer ist der Gegensatz zu den Papierwesen des *Nouveau Roman* kaum denkbar, wenn Stefanie Golisch von Johnsons Gestalten sagen kann, sie seien dazu »prädestiniert, ein Eigenleben außerhalb des Romans zu entwickeln, das sie mit lebendigen Menschen quasi auf eine Stufe stellt«.³⁴ Die hier erreichte Plastizität läßt an einen ästhetischen Leitsatz denken, der einen *Nouveau Romancier* in den Zustand der Fassungslosigkeit versetzen dürfte: »Das wird der beste Roman sein«, läßt uns Theodor Fontane wissen, »dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebens Epoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren.«³⁵

Die Literatur des 20. Jahrhunderts hat zwar einen eigenen Traditionsstrang ausgebildet, in dem sich die dargestellte Anonymisierungstendenz zeigt, man wird dem *Nouveau Roman* allerdings erst vollauf gerecht, wenn man ihn nicht als bloßen Ausläufer dieser Tradition betrachtet. Den spezifischen Kontext, der zum Verständnis des *Nouveau Roman* unabdingbar

32 Sarraute, Nathalie: *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris 1956, S. 11.

33 Zit. nach Heath, Stephen: *The Nouveau Roman. A study in the practice of writing*, London 1972, S. 143.

34 Golisch, Stefanie: *Uwe Johnson zur Einführung*, Hamburg 1994, S. 90.

35 Fontane, Theodor: *Der Dichter über sein Werk*, hg. von Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter, Bd. II, München 1977, S. 687.

ist, bildet jene Subjektkonzeption, wie sie für den Strukturalismus und später den Poststrukturalismus konstitutiv ist. Gemeint ist die Rede von der »Dezentrierung des Subjekts«, die in den sechziger Jahren unter den Schlagworten vom »Anti-Humanismus« und vom »Tod des Menschen« kursiert. Der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand, um den Schlußsatz von Michel Foucaults *Les mots et les choses* aufzunehmen, weil er nur noch als Durchgangsort angesehen wird, an dem sich anonyme Denkgelassen und sprachliche Systemzwänge aussprechen. Für Foucault lautet die zentrale Frage daher: »Was ist dieses anonyme System ohne Subjekt, was ist es, das denkt? Das ›Ich‹ ist zerstört (denken Sie nur an die moderne Literatur) – nun geht es um die Entdeckung des ›es gibt‹. Es gibt ein ›man‹. In gewisser Weise kehren wir damit zum Standpunkt des 17. Jahrhunderts zurück, mit folgendem Unterschied: nicht den Menschen an die Stelle Gottes zu setzen, sondern ein anonymes Denken, Erkenntnis ohne Subjekt, Theoretisches ohne Identität.«³⁶ Uwe Johnson hat mit dieser Problemstellung nicht nur nichts zu tun, auch dürfte es schwerfallen, in der deutschen Literatur nach 1945 einen Autor zu finden, der sich so beharrlich und emphatisch einer das Individuum auslöschenden Anonymisierung widersetzt. Es klingt wie eine Erwiderung auf den *Nouveau Roman*, wenn Johnson kategorisch und geradezu trotzig erklärt: »jeder Mensch verdient einen Namen für sich allein« (G, 290). Wie kaum ein anderer macht sich Johnson zum Anwalt der »einfachen Leute« (G, 88), der Opfer der Geschichte, die gerade der Gesichts- und Namenlosigkeit entrissen werden sollen. Das seitenlange namentliche Auflisten von Opfern des Stalinismus, Nationalsozialismus oder des Vietnamkrieges ist moralische Anklage und zugleich Widerstand gegen das Vergessen, gegen die das Individuum tilgende Statistik. Daß den »anti-humanistisch« gesinnten *Nouveaux Romanciers* in Uwe Johnson ein Vertreter aus dem gegnerischen Lager gegenübersteht, geht auch aus anderen Zusammenhängen hervor. Wenn der Ehebruch in der *Skizze eines Verunglückten* für den Protagonisten einen »Verrat« bedeutet, dann wird dabei etwas beschädigt, für das Johnson in aller Bewußtheit einen verpönten und anachronistischen Begriff nennt: die menschliche »Seele«. Ist dort die Rede vom »Geheimnis des Individuums«, von der »Mitte« des Bewußtseins, von der aus »der einzelne Mensch das Wort Ich zu denken wagt«, dann bezeichnet diese »zentrierte« und zugleich humanistisch-emphatische Sichtweise den Gegenpol zu der dezentrierten, in eine

36 Zit. nach Schiwy, Günther: Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 204.

Vielheit von Ich-Instanzen aufgelösten Subjektkonzeption französischer Provenienz. Der »Liebesverrat« leitet zu dem humanistischen Kern in Johnsons Werk über: der Rolle von Liebe, Treue, Freundschaft und Aufrichtigkeit. Diese Themenschicht ist vor allem in den *Jahrestagen* so ausgeprägt, daß man von einem »Rückfall in deutsche Innerlichkeit« (Bernd Neumann) und einer spezifisch »deutschen Sehnsucht nach dem Seelischen« (Marcel Reich-Ranicki) gesprochen hat. Wie weit man sich hier vom *Nouveau Roman* entfernt, geht allein aus einer Bemerkung von Hannah Arendt über das Werk von Nathalie Sarraute hervor; charakteristisch sei dort »die völlige Abwesenheit von Liebe, Großmut, Weitherzigkeit und dergleichen«.³⁷ Man kann sich vor diesem Hintergrund nur wundern, wenn Interpreten bei Johnson von einer »mort du personnage« sprechen und auf den *Nouveau Roman* verweisen. Ein Mechanismus scheint dort zu wirken, bei dem die bloße Zugehörigkeit eines Textes zur Moderne schon besagt, daß dort per se eine »Subjekt-« und eine »Sprachkrise« auftauchen müssen. Johnsons Gestalten sind indes deutlich weniger von einem modernen Krisenbewußtsein affiziert, als es vielfach angenommen wird.³⁸ Zeigt sich die Subjektkrise häufig als Sprachkrise, so gilt es auch hier zu erkennen, daß es bei Johnson unübersehbar Reserverate gibt, in denen die Sprache Identität nicht zersetzt, sondern gerade erst stiftet.

Hat man zuweilen Schwierigkeiten, bei einem Vergleich der in Rede stehenden Autoren ein *tertium comparationis* zu finden, so liegt dies an den gänzlich unterschiedlichen epistemologischen, philosophischen, historischen und kulturellen Kontexten, in denen sich die jeweiligen Erzählsysteme situieren. Kann man den *Nouveau Roman* als literarisches Äquivalent eines »linguistic turn« auffassen – wobei man nach Barbara Vinken sogar versucht sei zu sagen, »mit Simon habe der literarische Strukturalismus den Nobelpreis gewonnen«³⁹ –, dann wird Johnsons Werk von einem gesellschaftskritischen und geschichtsphilosophischen Diskurs grundiert, für den Namen einstehen wie Bertolt Brecht, Theodor W.

37 Arendt, Hannah: Zum Werk von Nathalie Sarraute, in: Nathalie Sarraute, *Das Planetarium*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, München 1965, S. 229–240, hier: S. 233.

38 Von Gesine sagt Christa Bürger sogar: »Sie erweist sich als immun gegenüber der Negativität, von der die moderne Subjektivität geprägt ist« (Bürger, Christa: Uwe Johnson: der Erzähler, in: Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main 1988, S. 353–382, hier: S. 381).

39 Vinken, Barbara: Makulatur. Oder: Von der Schwierigkeit zu lesen. Claude Simons »Leçon de choses«, in: *Poetica* 3/4, 1989, S. 403–428, hier: S. 403.

Adorno oder Walter Benjamin. Einschlägige Untersuchungen liegen hierzu bereits vor; vor allem einen Walter Benjamin betrachtet die jüngste Forschung immer mehr als Johnsons »literaturtheoretischen Eideshelfer«. ⁴⁰ Die zentralen Fragen in Johnsons Werk – nach der deutschen Schuld, nach einem politisch verantwortungsvollen Handeln, nach einem wahren Leben im falschen – stellen im Sinne der Ästhetik des *Nouveau Roman* solche Probleme dar, wie sie von einer »littérature engagée« aufgeworfen werden, zu der die Autoren auf deutliche Distanz gehen. ⁴¹ Wie sehr der *Nouveau Roman* in der Einflußsphäre des Strukturalismus steht, zeigt sich in den sechziger Jahren, als die »esthétique de la perception« durch eine »esthétique du langage« ⁴² ersetzt wird. Unter Verzicht auf jedwede Mitteilungs- und Ausdrucksabsicht will der *Nouveau Roman* eine autonome, rein textuelle Welt schaffen, in der es nur noch um die eigene Sprachlichkeit geht, soll heißen: um die Thematisierung von Textungsverfahren und um die Reflexion auf die Bedingungen der écriture. Eine Textkohärenz wird damit nicht mehr durch die Perspektive eines Bewußtseinszentrums bzw. durch bestimmte Geschehnisabläufe garantiert, sondern allein durch eine bestimmte Anordnung der Signifikanten. Nicht nur das Subjekt verschwindet hier, sondern der Autor gleich mit. ⁴³

40 Neumann, Leipzig, oder: die Schule der Modernität (Anm. 10), S. 187.

41 Wird der *Nouveau Roman* von deutschen Schriftstellern überwiegend negativ beurteilt, dann liegt dies wiederum daran, daß die vom Kriegsgeschehen noch direkt betroffene Autorengeneration derart auf eine »engagierte« Literaturkonzeption eingeschworen ist, daß sie anderen Literaturformen mit Distanz oder gar mit schroffer Ablehnung begegnet. Bis in das Jahr 1965 sieht Dieter Wellershoff eine aus dem geschichtlichen Erfahrungsraum erwachsene »Erkenntnisssperre« wirken, die eine (produktive) Rezeption des *Nouveau Roman* be- oder gar verhindert hat (Wellershoff, Dieter: Die Wahrheit der Literatur. Sieben Gespräche, München 1980, S. 53); vgl. hierzu in meiner Arbeit (Anm. 1) auch das Kap. »Dokumente der Ablehnung: Der *Nouveau Roman* im Spiegel der Kritik deutschsprachiger Schriftsteller«.

42 Foucault, Michel: Débat sur le roman, in: Ders., Dits et écrits 1954–1988, Bd. I, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris 1994, S. 338–390, hier: S. 387.

43 Eine solche Programmatik steht in deutlicher Übereinstimmung mit Positionen, die die Autoren der 1960 gegründeten Zeitschrift *Tel Quel* entwickeln. Der Versuch, sprachliche Prozesse zu verselbständigen und das Autorsubjekt in der als eigenmächtig gedachten Sprache sich auflösen zu lassen, hat dort zu dem Theorem vom »Verschwinden« bzw. vom »Tod des Autors« geführt. Wenn Uwe Johnson auch mit all diesen Phänomenen nichts zu tun hat, wahrgenommen hat er sie durchaus. Es dürfte kein Zufall sein, wenn sich das »Verschwinden des Autors«, von dem in seinem fiktiven Nachruf die Rede ist, ausgerechnet am Flughafen Orly ereignet. Im übrigen ist zu erfahren: »Die

V.

Da an dieser Stelle nicht auf die Vielfalt narrativer Verfahren eingegangen werden kann, mit denen im »Subjektiven Realismus« versucht wird, einen Bewußtseinsstrom darzustellen, müssen einige summarische Bemerkungen genügen. Grundsätzlich läßt sich feststellen, daß es Uwe Johnson nicht darum geht, einen Bewußtseinsvorgang in seinem prozessualen Ablauf zu transkribieren. Tauchen bei ihm Darstellungen gedanklicher bzw. unbewußter Abläufe auf, so geschieht dies als »Gedankenbericht« (Jochen Vogt) oder als »psycho-narration« (Dorrit Cohn). Es ist in der Regel ein auktorialer Erzähler, der die amorphe Gedankenwelt der Figuren aufbereitet und für den Leser in eine überschaubare Ordnung bringt. Anders verhält es sich im *Nouveau Roman*. Unter ganzlichem Verzicht auf eine distanzierende außenperspektivische Darstellung werden Bewußtseinsvorgänge aus einer Innenperspektive heraus in aller Unmittelbarkeit, in actu, vorgeführt. Man hat es in den Termini von Franz K. Stanzel, so weit diese hier überhaupt noch Gültigkeit besitzen, nicht mehr mit einem »Erzähler« zu tun, sondern mit einem »Reflektor«, der Modus ist nicht mehr der des »telling«, sondern derjenige des »showing«. Eine Außenwelt gibt es in diesen Romanen folglich nicht mehr, das Dargestellte erscheint prismatisch durch ein Bewußtsein gebrochen: Die Zeit ist eine Bewußtseinszeit, der Raum ist ein Bewußtseinsraum. Was Robbe-Grillet im folgenden als sein eigenes Anliegen formuliert, kann als generelle Zielvorstellung des frühen *Nouveau Roman* gelten: »la tentative de construire un espace et un temps purement mentaux – ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective – sans trop s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ni d'une chronologie absolue de l'anecdote.«⁴⁴ Verliert der Leser in den Bewußtseinslabyrinthen die Orientierung, dann liegt dies vielfach daran, daß die verschiedenen Zustände des Erinnerns, Imaginierens, Halluzinierens etc. nicht durch erzähltechnische Signale markiert werden. Eine Folge hiervon ist auch, daß klar getrennte Erlebnissphären, wie sie die

Pariser Polizei betrachtet den bedauerlichen Zwischenfall, der sich am vergangenen Donnerstag auf dem Flughafen Orly zugetragen hat und am gleichen Tag entdeckt wurde, als »nicht außergewöhnlich« (Johnson, Uwe: Identität des verstorbenen Autors zweifelhaft; Verleger verweigern Auskunft, in: Ders., Porträts und Erinnerungen, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1988, S. 38–49, hier: S. 46).

⁴⁴ Robbe-Grillet, Alain: *L'année dernière à Marienbad*, Cinéroman, Paris 1961, S. 9f.

Erzählforschung mit den Kategorien von »erzählendem« und »erlebendem« oder »erinnerndem« und »erinnertem Ich« zu fassen vermag, hier nicht mehr existieren.

Insofern Bewußtseinsromane in der Regel Erinnerungsromane sind, schreiben sich die *Nouveaux Romanciers* in eine Tradition ein, für die im 20. Jahrhundert ein Name wie kein anderer steht: Marcel Proust. Ein Vergleich mit den *Jahrestagen* bietet sich hier natürlich an, gilt dieser Roman doch als »norddeutsche Variante einer *recherche du temps perdu*« (Bernd Neumann). Evident ist zunächst ein grundlegender Unterschied: Erklärt Robert Pinget, daß es absurd sei, seine Romane als »entreprise de reviviscence du passé«⁴⁵ zu betrachten, dann unterstreicht Johnson, daß es ihm gerade darum gehe, »die Vergangenheit aufzuheben, sie sicherzustellen«, und zwar auf eine »nicht nur subjektive Art« (G, 255). Liegt Johnsons Interesse im Gegenstand der Erinnerung, der mimetischen Rekonstruktion des Vergangenen, zeigen sich die *Nouveaux Romanciers* eher am Erinnerungsprozeß interessiert. Nicht als rationales Rekapitulieren ist dieser folglich gestaltet, sondern als ein nicht-reflexives, von sinnlichen Reizen ausgehendes Erinnern, wie es von der »*mémoire involontaire*« gesteuert wird, die bekanntermaßen das Gravitationszentrum in Prousts Erinnerungs-Metaphysik bildet. In erzählstruktureller Hinsicht erwächst der Unterschied zu den Bewußtseinsromanen der Franzosen aus der auktorialen Erzählsituation der *Jahrestage*. Nicht Gesines Bewußtsein bzw. ihr Gedächtnis werden in actu vorgeführt, sondern der »Genosse Schriftsteller« bereitet ihre Erinnerungen auf und berichtet auch an ihrer Stelle, und zwar Dinge, die Gesine gar nicht wissen kann. Die erzähltechnische Inszenierung geht allein aus der strikten Trennung von Gegenwarts- und Vergangenheitshandlung hervor, die sowohl der Leserorientierung dient als auch wohlkalkuliertes kontrapunktisches Arrangement ist, keinesfalls aber aus einem Erinnerungsakt selbst abgeleitet werden kann. Auch die Linearität und die grob eingehaltene Chronologie des episodischen (!) Erzählens verweisen darauf, daß man es nicht mit einem Bewußtseinsroman zu tun hat, sondern – und auch dies ist dem *Nouveau Roman* wesensfremd – mit einer Chronik. Die vorwiegend außenperspektivische Darstellung der Vergangenheit läßt es denn auch gar nicht erst zu der fundamentalen Verunsicherung über den Realitätsstatus kommen, wie es den Romanen Simons oder Robbe-Grilletts eigen ist. Betrachtet man einmal die Übergänge zwischen beiden Ebenen in den *Jahrestagen*, dann wird man feststellen, daß dort oftmals assoziative Vorgänge stattfinden,

45 Ricardou/van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman* (Anm. 22), Bd. II, S. 318.

für die die »*mémoire involontaire*« verantwortlich zeichnet, aber wohl-gemerkt: zu erfahren ist lediglich, daß assoziative Vorgänge abgelaufen sind, nicht aber, wie sich diese prozessual vollziehen. Außerdem wäre Johnson schlecht beraten gewesen, bei seinem historiographischen Anliegen die Regieführung ausschließlich den Launen der »*mémoire involontaire*« zu überlassen. Damit ist auch gesagt, daß man gut daran tut, Johnsons Beziehung zu Marcel Proust differenzierter zu sehen, als es bislang geschehen ist, lesen sich die *Jahrestage* doch stellenweise als Gegenentwurf zu der *Recherche du temps perdu*.⁴⁶

In einen besonderen Gegensatz zum *Nouveau Roman* gerät Johnson dort, wo er auktorial erzählt. Kannten die *Mutmassungen* bereits einen Erzähler, der als »Führer des Protokolls« fungierte, sich dabei aber »jeden Anspruch auf Allwissenheit« versagte (BU, 135ff.), dann erhält der Erzähler des Spätwerkes wieder deutlich größere Kompetenzen. Wurde die dem Schiedsrichter beim Tennis verglichene Position des auktorialen Erzählers ehemals als obsolet abgelehnt, heißt es nunmehr: »Was diese Sache mit dem Schiedsrichterstuhl angeht, so hat sich das ja beträchtlich geändert bis zu den *Jahrestagen* hin.«⁴⁷ Man muß sich hier vor Augen halten, daß der raunende Beschwörer des Imperfekts zu einem Zeitpunkt zurückkehrt, da die erzählperspektivischen Experimente der *Nouveaux Nouveaux Romanciers* so weit vorangeschritten sind, daß nur noch von einer »*voix narratrice mobile*« die Rede sein kann, einer dezentrierten Instanz, die sich in einer scheinbar subjektlosen Sprachkombinatorik verliert. In der Forschungsliteratur erkennt man dem gegenüber zunehmend den großen Epiker in Johnson und zieht Traditionslinien zu Wilhelm Raabe, Theodor Fontane, Fritz Reuter oder Thomas Mann. Welcher *Nouveau Romancier* sollte im übrigen von sich sagen: »Ich bin ein verkannter Humorist«? (G, 294)

46 Grundlegende Unterschiede werden überzeugend herausgearbeitet von Zschachlitz, Ralf: Zur privaten und politischen Erinnerung in Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«. Ein Vergleich mit Marcel Proust, in: Carsten Gansel/Bernd Neumann/Nicolai Riedel (Hg.), Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte. Band 5 (1994) (bei Redaktionsschluß noch nicht erschienen); und von Schulz, Beatrice: Lektüren von Jahrestagen. Studien zu einer Poetik der »Jahrestage« von Uwe Johnson (bei Redaktionsschluß noch nicht erschienen), bes. Kap. 3: »Gesine und Marcel, oder: Das Scheitern der Erinnerung«.

47 Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main 1976, S. 429.

VI.

Zur Kennzeichnung der ersten Phase des *Nouveau Roman* hat die Kritik von einem »Phänomenologischen Realismus« gesprochen, der sich besonders in den detaillierten Beschreibungen der Dingwelt manifestiere. Dieser »Phänomenologische Realismus« ist im wesentlichen als ein dem »Subjektiven Realismus« komplementäres Darstellungsprinzip anzusehen: Subjektive Betrachterwelten werden unter Verzicht auf jedweden erklärenden oder analysierenden Eingriff eines Erzählers »phänomenologisch genau« wiedergegeben. Geleistet wird insofern, was nach Maurice Merleau-Ponty die wichtigste Errungenschaft der Phänomenologie darstellt: die Verbindung von »äußerstem Subjektivismus und äußerstem Objektivismus«. Von der Phänomenologie übernimmt Robbe-Grillet den zentralen Gedanken von der sinn-neutralen Präsenz der Welt, dem einfachen »être-là des choses«. Die Umsetzung in die literarische Praxis besteht bei ihm vornehmlich darin, sämtliche anthropomorphisierende Metaphorik auszusparen, um die Welt in ihrem bloßen Dasein aufzuzeigen. Dabei richtet Robbe-Grillet seine Aufmerksamkeit insonderheit auf die Dingwelt, seine Beschreibungen sind »objektal«, um die Sprachschöpfung eines Kritikers aufzugreifen, sie sind »auf die Dinge bezogen«, nicht aber »objektiv«, wie ein verbreitetes Mißverständnis lautet. Auffällig und für den charakteristischen Eindruck von »Kälte« sorgend ist das nüchtern-sachliche, der Vermessungstechnik entnommene Beschreibungsvokabular, das die jeweiligen Gegenstände an ihrer Oberfläche gleichsam geometrisierend abtastet. Programmatisch heißt es: »L'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque.«⁴⁸ Entgegenwirken will Robbe-Grillet mit diesem Vorgehen, und zwar in einem durchaus aufklärerischen Sinn, einem humanistischen Essentialismus, der in die Welt beständig »Mythen der Tiefe« und »Hinterwelten« projiziert. Läßt sich auch bei Uwe Johnson von Vergleichbarem, gar einem »Realismus des Hierseins« sprechen? Nichts wäre verkehrter. Hätten diejenigen, die bei Johnson einen »Chosismus« vorzufinden meinen, nur richtig hingesehen, dann hätte ihnen nicht entgehen dürfen, daß bereits die erste (!) auktoriale Passage in den *Mutmassungen* jenes anthropomorphisierende Vokabular enthält, das Robbe-Grillet verbannt wissen will: »Je mehr [Jakob] unter seinen Turm

48 Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, S. 23.

kam verdunsteten seine Umriss zwischen den *finster massigen Ungeheuern* von Güterzugwagen und *kurzatmigen* Lokomotiven, die *träge* ruckweise *kriechend* den dünnen schrillen Piffen der Rangierer *gehorchten*.⁴⁹ Die Beispiele lassen sich geradezu beliebig vermehren. Vor allem Johnsons Landschaftsbeschreibungen zeichnen sich durch eine Gefühlsintensität und eine poetische Verdichtung aus, deren auratische und bedeutungsvolle »Tiefe« in einen unüberbrückbaren Gegensatz zur »bedeutungslosen Oberfläche« vergleichbarer Schilderungen bei Robbe-Grillet gerät. Von phänomenologischer Unvoreingenommenheit findet sich dort keine Spur, eher noch mag man an einen Gegenbegriff denken und bei Johnson von einem »poetischen Realismus« sprechen.⁵⁰

49 Johnson, Uwe: Mutmassungen über Jakob, Frankfurt am Main 1974, S. 8.

50 Daß sich Johnson in Opposition zum phänomenologischen Realismus des *Nouveau Roman* bewegt, dies kollidiert mit einer These von Bernd Neumann, der in den *Zwei Ansichten* eine »Adaption jenes Programms eines Realismus des Hierseins« verwirklicht sieht, wie es vor allem Robbe-Grillet propagiere (Neumann, Utopie und Mimesis [Anm. 14], S. 250). Zweifelsohne haftet dieser Annahme ein Überraschungseffekt an, schließlich müßte die vermeintliche »Übernahme der Techniken des *nouveau roman*« (S. 32) – und man beachte hier den Plural – in einem Roman erfolgen, der nach Johnsons eigenen Worten als »einfachere Geschichte« für ein »traditionelles Verfahren« (G, 88) geeignet war. Was Neumann allerdings unter dem *Nouveau Roman* versteht, muß ihm den Vorwurf größter Vereinfachung bzw. Verfälschung eintragen. Sieht man einmal davon ab, daß das Klischeearsenal der fünfziger Jahre Urständ feiert, dann besteht der konsequent durchgezogene gedankliche Fehler darin, Robbe-Grillet's epistemologische Rede von den »Dingen« einfach in den marxistischen Begriff der »Verdinglichung« umzumünzen. Der *Nouveau Roman* habe die literarische Bühne einzig betreten, »aus der gesellschaftlichen Not der Verdinglichung eine ästhetizistische Tugend machend« (S. 256), um Entfremdungserscheinungen gleichsam zu beklatschen: »Robbe-Grillet [...] verlangt [...] das Akzeptieren der herrschenden Verdinglichung. [...] Seine »Argumente« lassen sich bestimmen als Programm zur Tilgung der utopischen und oppositionellen Potenzen aus der (Roman-) Literatur« (S. 254). Eine solche Einschätzung sieht entschlossen am *Nouveau Roman* vorbei. Natürlich finden sich bei Robbe-Grillet »oppositionelle Potenzen«, allerdings äußern sich diese in einem sprachkritischen und einem mythoklastischen Programm. Problematisch ist ferner, was Neumann als zentrales Merkmal vom »Realismus des Hierseins« ansieht: die »literarische Photographie«. Was hier die Aura des terminus technicus hat, ist in der Forschungsliteratur als Kategorie überhaupt nicht existent und fungiert als Metapher für eine mechanistische Widerspiegelungsabsicht, die jedwede Utopievorstellung verabschiedet. In Neumanns Lesart hat Johnsons Adaption der »literarischen Photographie« deshalb auch fatale Folgen: Mit den *Zwei Ansichten* setze jene Tilgung utopischer Tendenzen ein, die in den *Jahrestagen* ihren Endpunkt erreicht mit »der Regression von der konkreten Utopie zum nostalgisch erinnerten Mythos« (S. 304). Wenn es hier zu gravierenden Irrtümern kommen kann, so liegt dies unter anderem daran, daß Neumann Robbe-Grillet's Theoreme gänzlich isoliert von der literarischen Praxis betrachtet. Robbe-Grillet's theoretische Äußerungen sollten

VII.

»Oh God. I honestly don't know where to begin with you.« Der hier so enerviert flucht, heißt Miles Green, ist Schriftsteller, und zwar ein ultramoderner, und er reagiert deshalb so erbost, weil seine ihm leibhaftig erscheinende Muse einfach nicht verstehen will, was es mit der modernen Literatur auf sich hat. Diese skurrile Szene findet sich in John Fowles' Roman *Mantissa* (1982) und wird aus dem Grunde genannt, weil die Lektion, die Miles daraufhin seiner Muse erteilt, auch aus dem Munde von Jean Ricardou hätte sein können:

The reflective novel is sixty years dead [...]. What do you think modernism was about? Let alone post-modernism. Even the dumbest students know it's a *reflexive* medium now, not a reflective one. [...] Serious modern fiction has only one subject: the difficulty of writing serious modern fiction. First it has fully accepted that it is only fiction, can only be fiction, will never be anything but fiction, and therefore has no business at all tampering with real life or reality. [...] Second. The natural consequence of this is that writing *about* fiction has become a far more important matter than writing fiction itself. [...] Third, and most important. At the creative level there is in any case no connection whatever between author and text. [...] The deconstructivists have proved that beyond a shadow of doubt. The author's role is purely fortuitous and agential. He has no more significant a status than the bookshop assistant or the librarian who hands the text *qua* object to the

indes nicht immer wörtlich genommen werden, da es sich vielfach um typisch avantgardistische Kampfsparolen handelt, deren Sprengkraft eben in provokativer Simplifikation liegt: »Ce sont des textes de combat, courts, conçus pour être simples et, à la limite, simplistes« (Bersani, *Les étapes* [Anm. 8], S. 268). In seiner Johnson-Biographie geht Neumann äußerst knapp und weniger überspannt auf den *Nouveau Roman* ein; die Rede ist jetzt auch nicht mehr von »Adaption«, sondern nur noch von »Analogien« und »Parallelen«, die sich zu den *Zwei Ansichten* wegen des vermeintlichen gemeinsamen »photographischen Diskurses« ergäben. (Neumann, Johnson [Anm. 10], S. 536 u. 560.) Werfen wir schließlich einen kurzen Blick auf Robbe-Grillet's literarische Praxis, und zwar auf *Le voyeur*, also jenen Roman, den Neumann aufgrund des deutschen (!) Titels *Der Augenzeuge* zur Illustration seiner »photographischen« Deutungshypothese erwähnt. In diesem Roman intendiert Robbe-Grillet, jene Abläufe umzusetzen, die sich im pervertierten Bewußtsein eines sadistischen Sexualmörders vollziehen, der den Mord an einem kleinen Mädchen zu verdrängen sucht. Da Robbe-Grillet keine soziologische Ursachenforschung betreibt – wie ohnehin Identitäten sowie Ort und Zeit gänzlich im Dunklen bleiben –, sondern einzig an der literarischen Darstellungsmöglichkeit eines Verdrängungsprozesses interessiert ist, erhebt sich die Frage: Wo werden hier »herrschende gesellschaftliche Zustände abgespiegelt«? Und vor allem: Was hat das mit Uwe Johnson zu tun? Die Antwort auf die letzte Frage fällt einfach aus: gar nichts.

reader. [...] If you want story, character, suspense, description, all that antiquated nonsense from pre-modernist times, then go to the cinema. Or read comics. You do not come to a serious modern writer. Like me.⁵¹

Was hier im Spiegel parodistischer Übertreibung gefordert wird – der asketische Rückzug auf die Selbstbezüglichkeit und der berühmte »Tod des Autors« –, sind Theoreme, die für den *Nouveau Roman*, die Gruppe *Tel Quel* und verschiedene Spielarten postmoderner Literatur von zentraler Bedeutung sind. Wie John Fowles zu dieser Form von Literatur steht, geht allein aus dem Ort hervor, an dem das obige Gespräch stattfindet: in einer psychiatrischen Klinik (!), in die vorwiegend Simulanten (!) eingewiesen werden. Da einer solchen Literatur das abgeht, was man mit einem antiquiert anmutenden Ausdruck »Weltgehalt« nennen könnte, erheben sich in den letzten Jahren immer mehr Stimmen, die hier eine Abkehr und Neubesinnung fordern. »Der Welt-Bezug geht verloren«, klagt Hermann Burger 1986, »er wird ersetzt durch einen geradezu fetischistischen Schreib-Bezug.«⁵² Daß man dies nicht vom »Dichter der beiden Deutschland« sagen kann (und hier paßt das Etikett endlich einmal), dürfte auf der Hand liegen. Uwe Johnson hat sich im übrigen selbst gegen eine autoreflexive Literatur ausgesprochen, wenn auch an versteckter Stelle. Gilt der vielzitierte Satz »A rose is a rose ist a rose is a rose« von Gertrude Stein als Inbegriff einer gleichsam autistischen Literatur, die auf jedwede Kommunikationsabsicht verzichtet, so liest man bei Johnson die Replik: »Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose unzweifelhaft. Das Nähere regelt die Gewerkschaft Gartenbau in Kassel, oder Öffentliche Dienste, Transport und Verkehr in Stuttgart, im Verein mit der Gelehrtenrepublik« (VP, 401).

»Literatur hat es mit der Realität der sprachlichen Mittel zu tun, nicht mit der Realität gewisser Objekte.«⁵³ Diese hier von Max Bense proklamierte Grundsätzlichkeit könnte der erste Artikel in einer imaginären Charta des *Nouveau Roman* sein. Dabei sind die *Nouveaux Romanciers* freilich nicht die ersten, die eine solche Bestimmung vornehmen. Wenn auch ein Paul Valéry erklärt: »La littérature est, et ne peut pas être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du

51 Fowles, John: *Mantissa*, New York 1982, S. 146f.

52 Burger, Hermann: Die allmähliche Verfestigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Frankfurt am Main 1986, S. 101.

53 Bense, Max: *Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte*, Köln 1971, S. 28.

langage«,⁵⁴ dann drückt sich darin jene formalistisch-strukturalistische Literaturauffassung aus, nach der das Wesen der Literatur in der poetischen Funktion der Sprache zu suchen sei, der Autoreflexivität, und nicht in ihrer Referentialität, der Ausrichtung auf die Mitteilung bzw. auf die außersprachliche Realität. Das Ziel einer total nicht-darstellenden, nicht-mimetischen Romankunst war dem *Nouveau Roman* denn auch von Anfang an inhärent.⁵⁵ Von seinen Mitstreitern sagt Jean Ricardou: »Pour ces gens, l'essentiel c'est le langage même. Ecrire, pour eux, c'est, non pas la présomption de communiquer un savoir préalable, mais ce projet d'explorer le langage comme un espace particulier.«⁵⁶ Von hieraus gelangt Ricardou zu seinem berühmten Diktum: »Ainsi le roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.«⁵⁷ War der traditionelle Realismus auf die äußere Welt gerichtet, so erhält der »nouveau réalisme« nach Roland Barthes eine ganz neue Qualität: »Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais connaissance du langage; l'œuvre la plus »réaliste« ne sera pas celle qui »peint« la réalité, mais qui [...] explorera le plus profondément possible la réalité irréelle du langage.«⁵⁸ Die Autonomiebestrebungen des *Nouveau Roman* finden ihren Konvergenzpunkt schließlich in Gustave Flauberts »livre sur rien«, jener ästhetischen Chimäre eines von den Schlacken der Mitteilungsabsicht befreiten, vermeintlich »reinen« Kunstwerks. Wenn an dieser Stelle auch die Verführung groß ist, in dieser Programmatik nur die Glasperlenspiele elitärer Ästhetizisten zu sehen, so gilt es doch darauf hinzuweisen, daß sich die *Nouveaux Romanciers* einem sprachkritischen Engagement ver-

54 Valéry, *Œuvres* (Anm. 15), Bd. I, S. 1440.

55 Hinweise darauf geben bereits die vielfältigen Etikettierungen, die die Literaturwissenschaft zur Kennzeichnung dieses Aspektes gefunden hat. Zu lesen ist von einem »Narzißmus des Erzählens«, der »Poetik einer narzißtischen Mimesis« oder einem »auto-réalisme«, die *Nouveaux Romanciers* selbst sehen sich einer »anti-représentation« verpflichtet und einer hierzu komplementären »auto-représentation«. Die Hinwendung zur eigenen Sprachlichkeit hat Winfried Wehle auf die Formel von einer »Mimesis der Poiesis« gebracht; auch heißt es bei ihm: »Diese narzißtische Selbstbefragung, in der der Roman seinen »Spiegel« von der Welt abwendet, um ihn sich selbst vorzuhalten, darf daher reflexiver Realismus genannt werden« (Wehle, Winfried: *Proteus im Spiegel. Zum »reflexiven Realismus« des Nouveau Roman*, in: Ders., (Hg.), *Nouveau Roman*, Darmstadt 1980, S. 1-28, hier: S. 12).

56 Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, S. 18.

57 Ebd., S. 111.

58 Barthes, Roland: *La littérature, aujourd'hui*, in: Ders., *Œuvres* (Anm. 14), S. 1283-1291, hier: S. 1290.

pflichtet wissen, einem »engagement de l'écriture«, wie Claude Simon in seiner Nobelpreisrede sagt.

Bringt Michel Foucault die Sprachproblematik des *Nouveau Roman* auf die Formel »La réalité n'existe pas [...] il n'existe que le langage«,⁵⁹ dann kann man sich von Uwe Johnson nicht weiter entfernen. Johnson erklärt nicht nur, er halte sein Programm »durchaus nicht für aus dem Realismus gefallen«,⁶⁰ auch sind es gerade die mimetischen Qualitäten, die die Signatur und die Qualität seines Werkes ausmachen. Eine Äußerung von Reinhard Baumgart reicht schon aus, Johnsons Abstand oder besser: den Abgrund zwischen ihm und dem *Nouveau Roman* aufzuzeigen, denn: »was an Johnsons Erzählungen zu allererst ins Auge fällt, [ist] ihr Realismus«. ⁶¹ Für Norbert Mecklenburg ist Johnsons ästhetische Konzeption gleichfalls »eindeutig als realistisch zu erkennen«, die »Tradition realistischen Schreibens« sei »intensiv gegenwärtig«; andernorts spricht er von »unbestechlich gewissenhafter Mimesis«. ⁶² Da in der Frage des Bezuges zur außersprachlichen Realität eine kategoriale Andersartigkeit zwischen Johnson und den *Nouveaux Romanciers* besteht, kann (glücklicherweise) darauf verzichtet werden, auf die nicht enden wollende Realismusdebatte einzugehen. Was Martin Walser unter »Realismus« versteht, kann getrost auf Uwe Johnson übertragen und gleichzeitig als Abgrenzung gegen den *Nouveau Roman* angeführt werden: »Die realistische Schreibart ist die auf ihren Anlaß bezogene. Und dieser Anlaß ist eben nicht in der Literatur zu suchen, sondern in der Realität.« ⁶³ Auf den Punkt gebracht wird die zutage tretende Divergenz von prominenter Stelle: »Und wenn dies ein deutscher *Nouveau Roman* war«, sagt Fritz Rudolf Fries mit Blick auf die *Mutmassungen*, »so wurden die ästhetischen Kategorien durch eine realistische Beschreibung deutsch-deutscher Zustände verdorben«. ⁶⁴

59 Diskussionsbeitrag in: *Débat sur le roman* (Anm. 42), S. 380.

60 Durzak, Gespräche über den Roman (Anm. 47), S. 433.

61 Baumgart, Reinhard: Ein gelassener Autor, in: Ders., *Deutsche Literatur der Gegenwart* (Anm. 31), S. 167–172, hier: S. 168.

62 Mecklenburg, Norbert: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman, Königstein/Ts. 1982, S. 201 u. S. 180; Ders.: Vorschläge für Johnson-Leser der neunziger Jahre, in: Johnson, Uwe: *Karsch, und andere Prosa*, Frankfurt am Main 1990, S. 95–113, hier: S. 113.

63 Walser, Martin: *Wie und wovon handelt Literatur*, Frankfurt am Main 1973, S. 122.

64 Fries, Fritz Rudolf: Der Landvermesser, in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, 1992, Heft 10: Uwe Johnson, Jahrestage in Mecklenburg, S. 37–40, hier: S. 37f.

VIII.

Kommen wir schließlich auf den Aspekt zu sprechen, mit dem Johnson seine Ablehnung des *Nouveau Roman* begründet: den dortigen Verzicht auf das Geschichtenerzählen. In der Tat herrscht hier laut Robbe-Grillet Einigkeit: »Sur ce point de ne pas s'intéresser aux histoires, tout bon *Nouveau Romancier* est prêt à souscrire.«⁶⁵ Ließ sich bereits von der frühen Entwicklungsphase sagen: »Le mouvement de l'écriture y est plus important que celui des passions et des crimes«,⁶⁶ dann wird sich diese Tendenz mit dem *Nouveau Nouveau Roman* und erst recht mit *Tel Quel* noch verstärken. Elemente einer Geschichte haben dort nur noch Vorwand- oder Alibicharakter, sie werden zu einer Allegorie des Erzählaktes umfunktioni-ert. Nicht mehr von einer Geschichte läßt sich mithin sprechen, sondern nur noch von Geschichts-Residuen oder Pseudo-Geschichten, die sich als Widerspiegelung der Diskursverfahren erweisen. Mit anderen Worten: Der Leser soll sich nicht mehr einem Geschehensverlauf zuwenden, sondern einzig die sprachlichen Mechanismen der Fiktionserzeugung in den Blick nehmen.⁶⁷ In einen unübersehbaren Gegensatz zur Programmatik des *Nouveau Roman* gerät Johnson, wenn er in poetologischen Stellungnahmen immer wieder versichert, daß er »Geschichten« erzählen wolle. Diesem Befund steht allerdings die Einschätzung jener Interpreten gegenüber, die bei Johnson und den *Nouveaux Romanciers* gleichermaßen von einem »verlorengegangenen Geschichtencharakter« sprechen. Hierbei wird schlicht eines übersehen: Durch metaliterarische Reflexionen sowie verschiedene »verfremdende« Verfahren (für die man Begriffe gefunden hat wie »topisches«, »analytisches« oder »parataktisches« Erzählen) wird das Geschichtenerzählen bei Johnson lediglich *problematisiert*, während es im *Nouveau Roman* tendenziell *aufgegeben* wird. Natürlich gibt es in den polyphon angelegten *Mutmassungen* kein lineares Erzählen mehr, dennoch wird hier etwas erzählt bzw. gibt es das, was Jurij Lotman unter der Vermittlung eines »Ereignisses« versteht. Demgegenüber läßt sich die Verhinderung eines »Ereignisses« bzw. die Destruktion der »Ereignishaf-

65 Ricardou/van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman* (Anm. 22), Bd. II, S. 341.

66 Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Anm. 48), S. 32.

67 Daß überhaupt keine Geschichte mehr zustandekommt, läßt sich anhand einer wirkungsvollen »Gegenprobe« ermitteln: an der Überprüfung der Nacherzählbarkeit der Texte. »Einen Roman Robbe-Grillet's »rekonstruieren« zu wollen«, merkt Gérard Genette an, »bedeutet, ihn auszulöschen« (Genette, Gérard: *Erstarrter Taumel*, in: Wehle, *Nouveau Roman* [Anm. 55], S. 76-94, hier: S. 84).

tigkeit« nach der Robbe-Grillet'schen Formel des »construire en détruisant« gerade als Zielkonstante des *Nouveau Roman* bestimmen. Über die *Mutmassungen*, die vielen ja als Beleg für die Aufgabe des Geschichtenerzählens gelten, sagt Johnson bezeichnenderweise: »Die klassische Perspektive ist nur insofern aufgehoben, als sie sich auf die Manieren des Erzählers, diese Allwissenheit, bezieht. In der anderen Hinsicht ist sie natürlich nicht aufgehoben, denn die Geschichte umfaßt nach wie vor alles, was sie zusammensetzt und ihr einen Anfang und ein Ende gibt.« (G, 198) Wie sich einer Bemerkung von Gerhard Rühm entnehmen läßt, sehen die Vertreter experimenteller Literatur, die in dem Feldzug gegen das Geschichtenerzählen ja gewissermaßen in erster Reihe kämpfen, in Johnson auch durchaus keinen Mitstreiter: »Hunderte Seiten bloßer Fabuliererei – und was sind die Romane Uwe Johnsons anderes? – sollten uns nicht mehr zugemutet werden.«⁶⁸

Wenn es in Schlußsätzen im allgemeinen üblich ist, die Lückenhaftigkeit der eigenen Ausführungen mit der Natur des Gegenstandsbereiches zu begründen, der sich – worauf das obligate Fontane-Zitat folgt – als ein »zu weites Feld« erweise, dann kann hier zumindest mit gutem Gewissen gesagt werden, daß wir all dies andernorts in extenso dargestellt haben. Bei aller gebotenen Kürze dürfte aber deutlich geworden sein, daß Uwe Johnson vor allem eines *nicht* ist: ein deutscher *Nouveau Romancier*. Affinitäten zum *Nouveau Roman* lassen sich allenfalls als Berührungspunkte beschreiben, nicht aber im Sinne grundsätzlicher Übereinstimmungen. Ein solches Ergebnis deckt sich auch mit denjenigen neuerer Untersuchungen, in denen Johnsons Ästhetik gleichfalls eine Nähe zu einer avantgardistischen Poetik abgesprochen wird.⁶⁹ Daß man Johnson mit dem *Nouveau Roman* in Verbindung gebracht hat, läßt sich wohl zu einem großen Teil als Reaktion einer Kritik interpretieren, die in ihrer Verlegenheit jene »Flucht in die Vergleiche«⁷⁰ antritt, die Nicolai Riedel für die gesamte frühe Wirkungsgeschichte konstatiert. Ein Stoßseufzer eines gleichfalls schwer klassifizierbaren Autors dürfte deshalb ganz im Sinne

68 Hage, Volker: Zwei Arten von Phantasie. Interview mit Gerhard Rühm, in: Ders., Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre, Frankfurt am Main 1982, S. 40–52, hier: S. 44.

69 Vgl. Strehlow, Wolfgang: Ästhetik des Widerspruchs. Versuche über Uwe Johnsons dialektische Schreibweise, Berlin 1993, S. 22; vgl. auch S. 185.

70 Riedel, Nicolai: »Mit dem Berliner Fontane-Preis fing alles an«. Notate zur Wirkungsgeschichte Uwe Johnsons, in: Carsten Gansel/Jürgen Grambow (Hg.), Biographie ist unwiderruflich. Materialien des Kolloquiums zum Werk Uwe Johnsons im Dezember 1990 in Neubrandenburg, Frankfurt am Main 1992, S. 67–78, hier: S. 69.

Uwe Johnsons sein: »Übrigens konnte ich niemals einsehen«, klagt Vladimir Nabokov, »warum jedes meiner Bücher die Rezensenten unweigerlich ausschwärmen läßt, um zum Zwecke passionierten Vergleichens mehr oder minder gefeierte Namen aufzustöbern.«⁷¹

Dr. *Uwe Neumann*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Faculté d'Etudes Germaniques, Grand Palais, Cours-la-Reine, 75008 Paris

71 Nabokov, Vladimir: Einladung zur Enthauptung, in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 4, hg. von Dieter E. Zimmer, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 6.